

7. EL NEOMODERNO EN EUROPA Y AMÉRICA. LA SÍNTESIS NORTEAMERICANA DEL FIN DE SIGLO EN LA ARQUITECTURA DE FRANK O. GEHRY

Transcurridos los años setenta como fuertemente caracterizados por la influencia y las importantes consecuencias desencadenadas por el pensamiento y la obra de Rossi y de Venturi, y después de desarrollada, y prácticamente agotada, la común secuela del posmoderno, en la arquitectura internacional fue apareciendo, a lo largo de los años ochenta, una fuerte apuesta por un nuevo desarrollo de la modernidad.

Esto es, un desarrollo entendido como la práctica de una arquitectura sin concesiones a cualquiera que fuese la apelación a la historia o a la tradición anterior a las vanguardias del siglo XX; o, incluso, empeñado en llevar adelante la idea de progreso sin límite a que la etapa de la restauración de la disciplina pretendió poner freno. Este desarrollo tomó, pues, de lo moderno sus bases formales y conceptuales, pero también su antihistoricismo y su consecuente y encendido aprecio por la libertad formal.

Es cierto, desde luego, que un *neomoderno* no del todo continuista —animado con el sentido de progreso continuo en la línea de las conquistas formales revolucionarias del siglo XX, pero refractario tanto hacia el viejo pensamiento ideológico de las citadas vanguardias y de sus apologetas como al simple desarrollo de sus propuestas arquitectónicas— había sido iniciado ya por algunas de las obras y de las ideas del propio Venturi, así como por algunos aspectos de la obra de Moore, o, también, por algunos de los constructores de rascacielos que, como Pei por ejemplo, dejaron clara su negativa a buscar la inspiración en las nostálgicas y doradas épocas del edificio en altura.

Pero, por otro lado, la arquitectura de los *estructuralistas* o *tecnicistas* —tales como el importante grupo inglés formado por Foster, Rogers, Piano, Farrel y Grinshaw, al que ha de añadirse algún nuevo valor, como los franceses Nouvel y Perrault y como el español Santiago Calatrava— supusieron un intenso apoyo para una continuidad moderna más exacta.

Una continuidad que, por el hecho de serlo, y como ya había ocurrido con anterioridad, está afectada por una importante paradoja que se verá obligada a asumir: la de moverse llevando adelante la fidelidad a una tradición, la moderna, que basó precisamente su contenido en la superación permanente del pasado. Esto significó la conversión del moderno en una serie de *manierismos*, en los que la imagen de la máquina continúa constituyendo un mito central.

Pero aún hay más: los *tecnicistas*, apoyados en gran modo en la importancia de la estructura, combinaron también la continuidad formal racionalista con los criterios de raíz *orgánica*, apurando así otra de las contradicciones clásicas de la arquitectura que heredaron, como ya vimos en el examen de la

obra de Foster. Tratada esta figura hasta los años ochenta en el capítulo dedicado a la arquitectura inglesa, en el que está mejor situada debido a su continuidad moderna, en el siguiente capítulo se harán algunas precisiones sobre esta misma línea, y se tratarán los citados arquitectos franceses.

Una obra como la de Richard Meier —acaso el representante más cualificado y fiel de un manierismo racionalista de muy distinto cariz que los anteriores al desligarse de la institucionalización de la tecnología— había convertido ya en historicismo una fidelidad moderna con la que, en cierto modo, arquitectos como él se habían unido a la restauración de la disciplina. Aunque Meier hizo también evolucionar su arquitectura hacia temas formales más permisivos e inventivos, y también más inciertos.

7.1. EL DECONSTRUCTIVISMO.—Fue sobre todo **Peter Eisenman**, de entre los antiguos *Five Architects*, quien protagonizó un avance más significativo hacia una posición neomoderna no continuista, basado en su interés en lo conceptual, y abandonando el apoyo en el *sintactismo* de raíz *terragniana* que formaba la base de sus primeras obras. No abandonó, sin embargo, sus conocidas obsesiones teóricas en torno al entendimiento de las formas como un lenguaje y al papel principal que suele tomar una estructura reticular que ya no obedece más que a las leyes de éste y no a las leyes mecánicas. Su evolución ha sido, en todo caso, bastante compleja, pero siempre presidida por la arquitectura entendida como un hecho mental.

La transformación de Eisenman fue lo suficientemente intensa para que se le haya considerado parte principal del llamado *deconstructivismo*, término trasladado a la arquitectura y consagrado por el anciano Philip Johnson para definir a los radicales sustitutos de un ya agotado *post* en el que el propio Johnson había participado con gran intensidad.

Procedente de filósofos como Derrida, relacionado también con las pinturas de Valerio Adami y de Frank Stella, y con la teoría científica de las formas «fractales», el término identifica una arquitectura que hace de los problemas formales puros, y, más concretamente, del conflicto geométrico y de la huida de la lógica constructiva más inmediata su bandera formal.

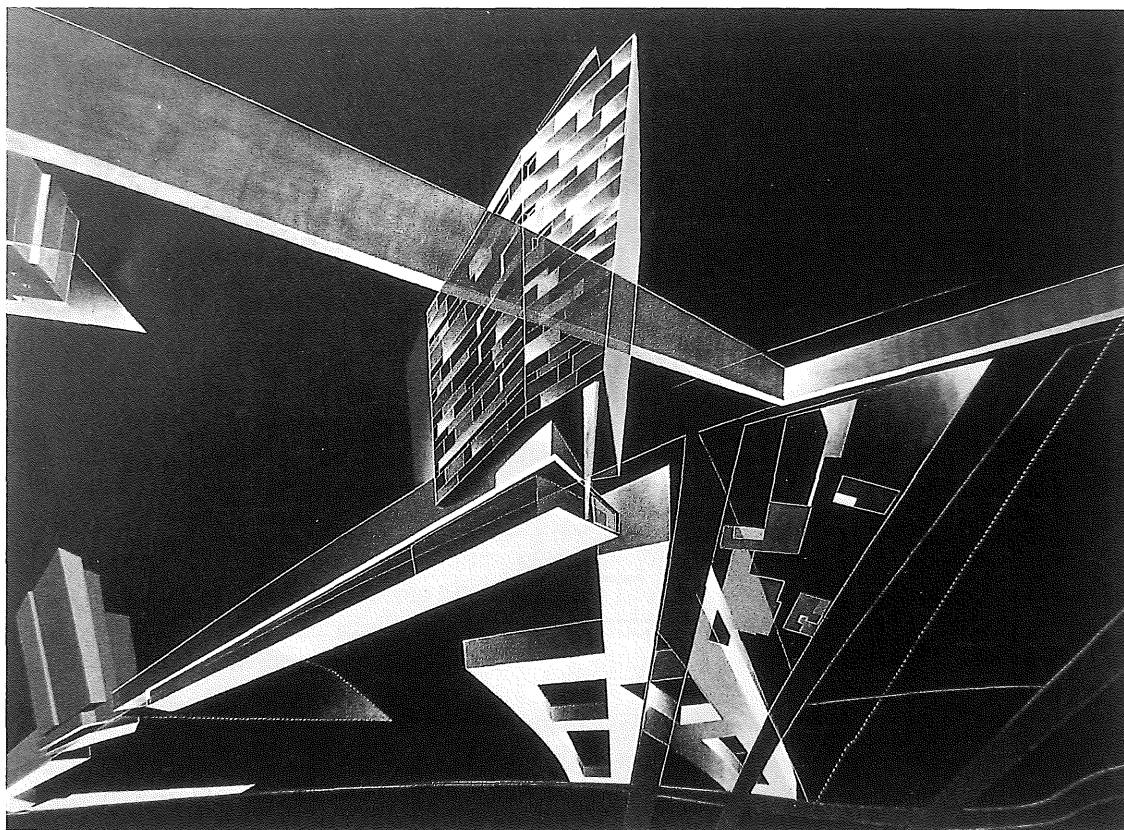
Se opone por tanto a la tradición racional desde el uso de una geometría que niega el triedro básico para acudir a la inclinación de sus planos principales, que basa sus planimetrías en las oblicuidades, y que ofrece como valor la exhibición de la falta de «estabilidad formal», entendida ésta tanto en el sentido figurativo como incluso en el constructivo o gravitatorio.

Se trata pues de una tendencia —de una serie de ellas, en realidad— que surge como reacción al *post* y que se apoya en la continuidad con el movimiento moderno precisamente en lo más antihistórico que éste tenía, apurando así sus más radicales antecedentes y matices. La ruptura con las leyes de la lógica constructiva, de la propia gravedad, o con lo que podía entenderse como lógica formal más inmediata, cualquiera que fuera el modo de considerar ésta, interesaban en gran manera.

Pero las tendencias *neomodernas* en general, y los llamados *deconstructivismos* en particular, no son del todo ajenos a algunos de los aspectos de las anteriores tendencias que vinieron a combatir. Las revisiones de la modernidad que hemos llamado *disciplinar* y *venturiana*, al proclamar como básicos los contenidos arquitectónicos propiamente formales, eliminaron en gran modo la obsesión de relacionar forma y construcción, propia tanto del racionalismo como del organicismo, dando lugar a posiciones más interesadas en lo puramente formal, y a una fuerte permisividad al respecto, en definitiva.

Puede decirse que tan sólo en la revisión española directamente relacionada con aquéllas —y emblematizada por la obra de Rafael Moneo— se acentuó, por el contrario, esta relación constructiva y el cierto puritanismo formal que conlleva, siguiendo así la tradición propia.

El llamado *deconstructivismo* reaccionó de modo complejo ante este asunto: como cuestión típicamente moderna, y como oposición al *post*, la estructura apareció de nuevo en cuanto importante elemento visible, formal, pero su relación con la lógica arquitectónica más convencional o desarrollada, y al compás del «espíritu de los tiempos», no la acompañó. La construcción pasó a ser así un mundo



Dibujo del edificio de viviendas sociales y locales en Berlín (IBA, 1987), de Zaha Hadid

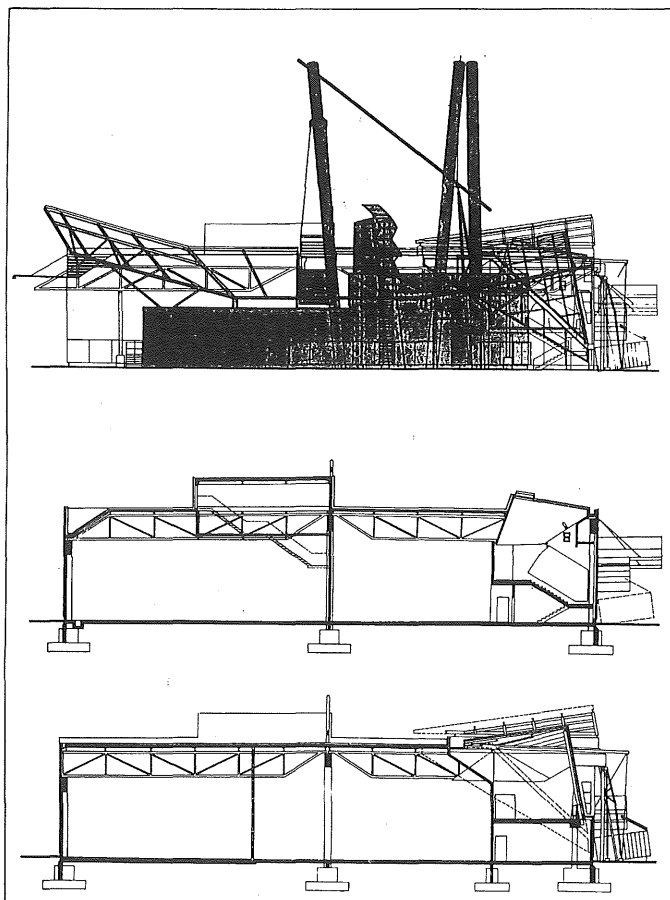
paradójico, no-constructivo —*deconstructivo*—, que exhibe tanto su libertad y capacidad de expresión novedosa como su propia lógica figurativa no racionalista.

La afición a la pérdida de la ortogonalidad; esto es, el uso de las oblicuidades sistemáticas, el conflicto entre temas formales que establecen complejos encuentros, o desencuentros, no rectos, el uso de esquinas y ángulos agudos, etc., ha sido también una consecuencia de la permisividad venturiana y fue, o es, tan común al posmoderno como al deconstructivismo. Éste la recibió, pues, como herencia de los sectores y obras del *post* menos historicista, y la radicalizó.

Pero es también sabido, por otra parte, cómo la valoración de la forma geométricamente compleja, oblicua e inclinada, la antigravitación, el uso de uniones entre partes formalmente no coherentes, el entendimiento de una construcción y una espacialidad sofisticada y no ortogonal y, en general, la falta de una «estabilidad» formal convencional tienen amplios antecedentes modernos.

Ya el expresionismo había iniciado el camino de algunas de estas cuestiones, si bien fue la arquitectura rusa de vanguardia en la época de Lenin, como es sabido, y, en particular, arquitectos como Melnikov o como los conocidos precisamente como *constructivistas*, quienes iniciaron investigaciones formales que resultan hoy antecedentes básicos de la tendencia que explicamos, pues la inestabilidad formal los caracterizó. Pero también arquitectos orgánicos, como el propio Aalto, como el radical Scharoun e, incluso, como el Wright de las obras en la línea de Taliesin, continuadas por Schindler, están también en la base originaria de dichas tendencias.

El deconstructivismo aspiró así a continuar la línea radical de estas arquitecturas anticonvencionales. De entre sus protagonistas más importantes puede destacarse a **Zaha Hadid** (Bagdad, 1950, título



*Fábrica Funderwerk, Viena (1989),
de Cooperativa Himmelblau*

de la A.A. de Londres en 1977), cuyos proyectos han sido ampliamente divulgados por su novedad formal sin que durante mucho tiempo llegara a construir prácticamente nada, aunque tuviera luego algunas oportunidades. Ha de precisarse, no obstante, que Hadid ha sido una deconstructivista sin paradoja estructural, practicando una inestabilidad formal más puramente plástica, y hasta gráfica y pictórica.

Dentro del deconstructivismo se ha solido situar también a la más compleja figura del holandés Rem Koolhaas, educado en Londres y en Nueva York, maestro de Zaha Hadid en la A.A., y cuya fascinación por la metrópoli neoyorquina le hizo acuñar como definición de sus intereses el concepto de «manhattanismo»; su figura será tratada en el capítulo siguiente.

Además de por Zaha Hadid, una de las mejores definiciones del deconstructivismo está representada por el grupo de arquitectos vieneses **Coop. Himmelblau** (Wolf Prix y Helmut Swiczinsky). La primera obra completa que hicieron fue la *fábrica Funderwerk* (Viena, 1989). Una nave paralelepípedica y de secciones transversales relativamente sencillas se convierte en una explosión formal en uno de sus extremos. Contrariamente a la producción de Hadid, es en este caso la estructura resistente, o la apariencia de tal, la que se convierte en el protagonista de una complejidad muy precisa, pero que toma la apariencia de una máquina dinámica o, casi, de un derribo. Es éste un equipo bastante representativo y emblemático de lo que se está describiendo.

Las citas podrían ser muchas, no siendo intención de este escrito entrar en un análisis detallado de estas tendencias contemporáneas. No obstante, y para completarlas, puede hablarse del polaco **Daniel Libeskind** y de su proyecto ganador del concurso para el Museo de Berlín que contendrá el Museo

Judío (1990), y en donde una torturada y punzante forma de volumen con planta de «zigzag», tratada interiormente de modo complejo, parece referirse en su dureza a la expresión de momentos trágicos de la historia.

El caso es que la práctica deconstructivista en particular, y el neomoderno, en general, han alcanzado en estos últimos años una popularidad equivalente a la que en su día correspondió a Rossi y su grupo, a Venturi, y al consecuente *post*, inundando los trabajos de las escuelas y de los jóvenes profesionales, y constituyendo en las fechas en que este ensayo se ha ido escribiendo la última y difusa tendencia, ya en declive.

Un cierto componente romántico y personalista, que reivindica la artisticidad más pura y ciertamente ligera de contenidos voluntarios, sustituye, completa y se refiere, paradójicamente, a la puritana preocupación ideológica, conceptual y cientifista con que las vanguardias heroicas acompañaban su propio romanticismo. En cuanto a la obsesión por la novedad y por la radicalidad formales, el siglo se volvió casi simétrico entre principio y fin.

Pero la arquitectura que tratamos es, a la postre y por ello, casi tan ecléctica e historicista como la del fin del siglo XIX, si bien su referente es en este caso el de la tradición moderna, con respecto a la que no se está seguro de si no se desea o no se puede salir. Pues en el final del XX no parece que ninguna época muy distinta nos espere en las primeras décadas del siglo próximo, al menos en arquitectura: una revolución tan intensa como fue la moderna no parece nuevamente posible. La arquitectura ha llegado a los años noventa explotando los últimos filones de una rica tradición, a la que se verá muy probablemente ligada durante bastante tiempo.

7.2. LA OBRA DE FRANK O. GEHRY.—Pero lo que hemos llamado neomoderno —la idea de avanzar sobre presupuestos tan básicos de la modernidad como son la libertad formal y el antihistoricismo— tiene su más importante y original figura en el norteamericano Frank O. Gehry, que no puede ni definirse ni incluirse en el «deconstructivismo», pues su obra trasciende por su diversidad y complejidad tal encasillamiento.

La arquitectura de Gehry supone una aproximación sintética y altamente cualificada —esta vez norteamericana— a la realidad del fin de siglo. Con Moneo y Siza, síntesis europeas, expresa, a juicio de quien escribe, los valores más altos del final del período que este ensayo trata. Ni su singularidad ni sus exageraciones pueden arrebatarle este puesto.

Frank O. Gehry (1929, Toronto, Canadá) se tituló en Arquitectura por la Universidad de Southern California en 1954 y en Planeamiento Urbano por Harvard en 1957, estableciendo en 1962 su propia firma después de haber trabajado como proyectista en algunas otras (Hideo Sasaki, Pereira & Luckman, Victor Gruen). Ha sido profesor de diseño arquitectónico en varias universidades de su país, como en la de California, en Los Ángeles, en Yale y en Harvard.

La primera parte de su carrera fue de un eclecticismo acusado y profesional, y en el que se fueron haciendo paulatinamente presentes modos más personales. Trabajó en muchas clases de edificios y en urbanizaciones. Los que iban reflejando en mayor grado lo que iba a ser más adelante el modo plenamente original de su manera fueron el establo O'Neill Hay (San Juan de Capistrano, California, 1968), tan «americanista» como su tema podía suponer; el auditorio al aire libre Hollywood Bowl (1970-1982), de notable singularidad, y la Ron David House (Malibú, 1972), la Norton Simon Guest House and Gallery (Malibú, 1976) y un edificio para bufete de abogados en Los Ángeles (1978), que iniciaban la dislocación y destrucción del espacio cúbico.

Podemos apuntar dos consideraciones básicas acerca de su trabajo. Una, el hecho de que esta primera parte de su vida profesional a la que acabamos de referirnos estuvo ocupada en la mayoría de las ocasiones por experiencias que se inscriben en la tradición del Estilo Internacional, a pesar de su eclecticismo; esto es, del lenguaje racionalista y del espacio cúbico. Esta costumbre y este dominio cons-

tituiría una base muy importante de su quehacer posterior, fuera ello porque explotara al máximo las posibilidades diversificadas y complejas implícitas en dicha manera, porque pasara además a exhibir su dislocación o porque, finalmente, se planteara trascenderla, superarla.

Otra es el hecho de que la complejidad, riqueza y falta de convencionalidad de su arquitectura de la época de madurez se enlaza con la escuela californiana que recibió la herencia del más avanzado Wright, bien directamente, bien a través de su ayudante y discípulo Schlinder, y que tuvo ya el inmediato antecedente de la obra de Charles Moore. Complementariamente ha de citarse la gran influencia de la ciudad de Los Ángeles y, en general, de las poblaciones californianas, casi nunca dotadas de la ambición de unidad urbana propia de Europa. Su «americanismo» le enlazó con las lecciones de Venturi, cuya influencia —indirecta, pero poderosa— se hizo patente tanto en las lecturas de la ciudad norteamericana realizadas por éste y por Scott Brown, como en el uso de los recursos del arte *pop*, en entender la arquitectura como algo *inclusivo* —«más no es menos»—, y en el cultivo de las contradicciones y dualidades, de la mezcla entre lo abstracto y lo figurativo, de la complejidad formal y de contenido, y de toda clase de ambigüedades, diversidades, contrastes y matices.

7. 2. 1. *La vivienda unifamiliar como experimento formal. La dislocación del racionalismo.*— Puede decirse que, desde el año 1978, su trabajo más significativo se produjo a través de casas unifamiliares. Como había ocurrido a lo largo del siglo xx y desde los inicios de la revolución moderna, la vivienda unifamiliar ha sido también para Gehry el campo principal de experimentación formal.

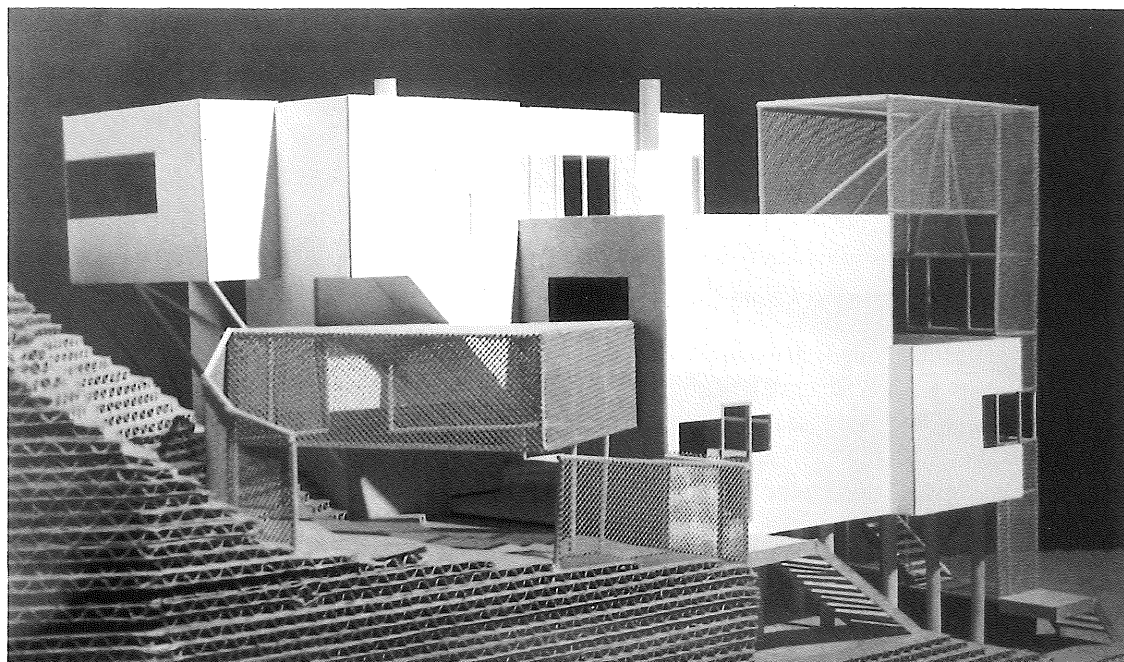
Sus experiencias formales son muy diversas, y poco más tienen en común que la complejidad, riqueza y falta de convencionalidad ya citadas. Puede hablarse asimismo de la importancia de la geometría, cúbica u oblicua —y de los problemas geométricos— como un principio propio, y de la conservación, con ella, de la abstracción y de la desornamentada simplicidad moderna. Pero la falta de convencionalidad se volvió extrema en su obra tanto en lo formal y figurativo como en lo dispositivo y tipológico, y el parentesco de los conceptos, y hasta de los recursos, del arte moderno y contemporáneo —de criterios propios de la escultura y de la pintura— es muchas veces tan importante como evidente.

Para comprender la diversidad de su obra, su individualidad, al tiempo que ciertos rasgos y preocupaciones que la hacen propia, es útil considerar en conjunto las tres viviendas unifamiliares proyectadas en 1978: la *Gunther House* en Encinal Bluffs (California), la *Wagner House* en Malibú (California) y la *Familian House* en Santa Mónica (California). El intencionado contraste entre las fábricas murales y opacas con las paredes ligeras y transparentes, casi virtuales, es la única característica concreta que las une, representando cada una de ellas, en realidad, una experiencia formal única y distinta. Sólo la *Familian House* ha sido construida, si bien la difusión que han tenido a través de las publicaciones y debido al prestigio reciente de la obra de Gehry ha confirmado su conocimiento e influencia. De igual modo son suficientemente significativas para el entendimiento de su obra.

La *Gunther House* es una casa en una ladera que mira hacia el Pacífico. Acaso sean estas condiciones las que la convierten en una construcción tipológica y proyectualmente ligada a la tradición de la arquitectura moderna, y concretamente a la escuela californiana en lo que hace al menos a Schindler y Neutra.

La idea de una casa compuesta por diversos y paralelepípedicos volúmenes, dispuestos con la simplicidad figurativa y el pintoresquismo funcional que caracterizó a cierto racionalismo, se completa con una forma de asentarse en el terreno que combina el modo orgánico de adecuarse a su pendiente mediante disposiciones escalonadas, y el modo, bien contrario, de *casa sobre pilotes* en la zona próxima al mar.

El espacialismo interior, basado en la continuidad y fluencia entre los diversos locales, en el escalonamiento y en la diversidad de volúmenes, permanece siempre en la estética racionalista al conser-



Gunther House en Encinal Bluffs (California, 1978), de F. Gehry

var una geometría cúbica y una disposición completamente ortogonal que no será, sin embargo, y como veremos, demasiado corriente en su obra.

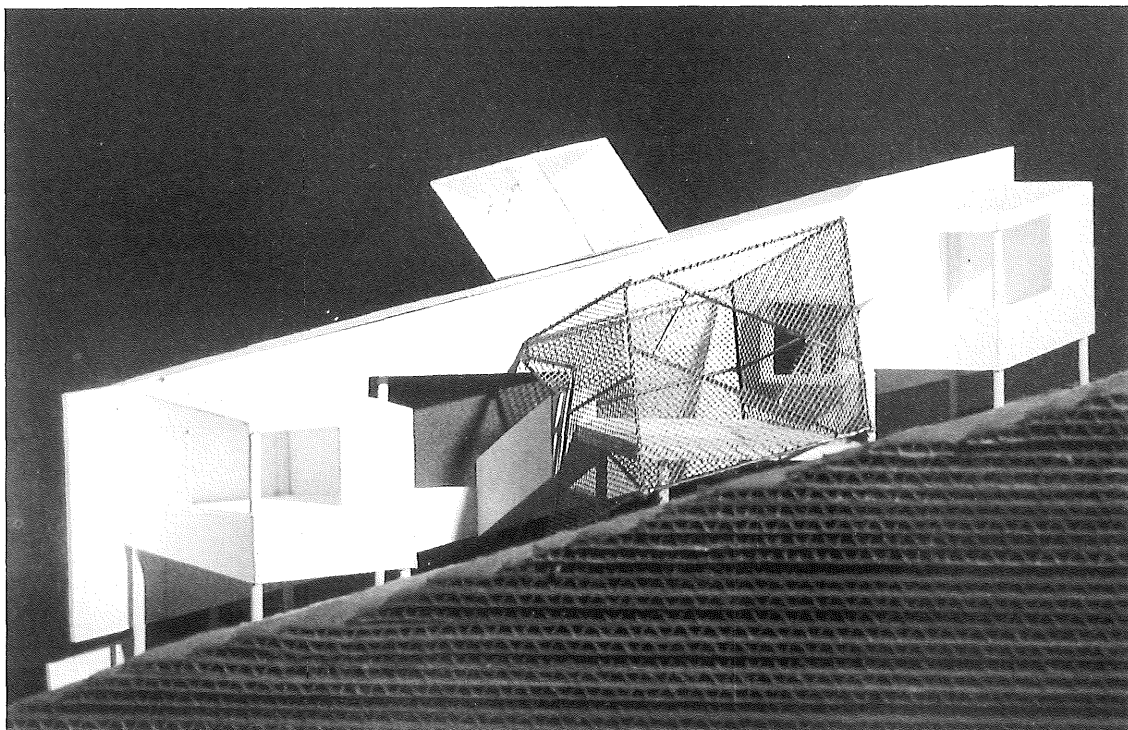
Pero, exteriormente, la casa queda caracterizada también por la superposición que se hace de otros volúmenes, abiertos al aire libre y semitransparentes, que crean espacios protegidos y sombreados entre los cerramientos de la casa y una estructura de madera cubierta casi totalmente por una celosía que define virtualmente los lugares externos. Es un recurso que recuerda algunas obras de Moore y que se ha empleado en esta casa tanto para valorar el uso de las terrazas abiertas al mar, ordenando el aspecto de su frente, como para proteger el lugar dedicado al aparcamiento de los coches.

La complejidad volumétrica, el gusto por la contrastante superposición entre volúmenes blancos y cerrados y los virtuales y transparentes de las celosías, y algunos rasgos del lenguaje, extreman la variedad formal del edificio, al que, simultáneamente, se le dota de la unidad que significa la geometría cúbica.

Los espacios exteriores definidos como tales por las celosías, incluso en su techo, continúan una atractiva tradición conceptual: aquella que identifica y mide el espacio mediante elementos arquitectónicos que limitan también su altura, pero que no tienen techo —y, por lo tanto, tampoco una función demasiado estricta— definiendo conceptual y virtualmente un recinto que aparece, a la vez, abierto y cerrado. Algo que ya insinuó Le Corbusier en la terraza-patio-salón de la *villa Savoye*, y que tomó una versión más radical en la *casa del Fascio* de Terragni. Gehry, al construir los espacios completos con la celosía, los defiende del excesivo sol, de un lado, y da un paso más en la definición conceptual del espacio cúbico, de otro.

Pero el seguimiento estricto de la tradición racionalista no caracterizó en absoluto la obra de Gehry. Veremos en los dos ejemplos siguientes cómo el vocabulario geométricamente simple de la arquitectura racional fue tomado como base, pero precisamente para transgredirlo, deformándolo para dar lugar a una compleja geometría, o destrozándolo al proponer con él difíciles y directos encuentros.

Ligada en sus recursos formales a otra obra más antigua (Ron David House; Malibú, California, 1972), la *Wagner House* es una casa en un terreno suburbano de Los Ángeles, construida también en



Wagner House en Malibú (California, 1978), de F. Gehry

una ladera y en un lugar de incierta configuración territorial e incierto futuro. Como ocurría en la casa Gunther, estos datos del lugar son fundamentales para Gehry, si bien la interpretación de los mismos es del todo personal. Las evanescentes condiciones del lugar le llevan así a adecuarse a él con una casa que huye de lo presencial —de afirmarse sobre el territorio y afirmarle también a él con su presencia y asentamiento— para plantearse como una forma *inestable* y *frágil*, pero que, sumada a la fragilidad y a la forma del propio territorio, realiza finalmente una función estabilizadora.

De este modo, el volumen se adapta a la ladera ofreciendo una forma inclinada paralela a la misma, acentuando su inestabilidad y su riqueza plástica por medio de una planimetría romboidal a la que se le superponen elementos también romboidales y menores. Se trata, pues, de una transformación geométrica del espacio cúbico: investigar cómo se puede producir la casa cuando la planta es un romboide en un plano inclinado define en gran parte el trabajo de Gehry en ella y exhibe la economía de medios formales que conviene que utilice dado lo insólito de la transformación elegida. Insólito, pero geoméricamente inmediato: acaso el interés de Wright por la geometría cristalográfica inspiró el experimento que tratamos, sin que el organicismo wrightiano ofrezca la presencia de ningún otro matiz.

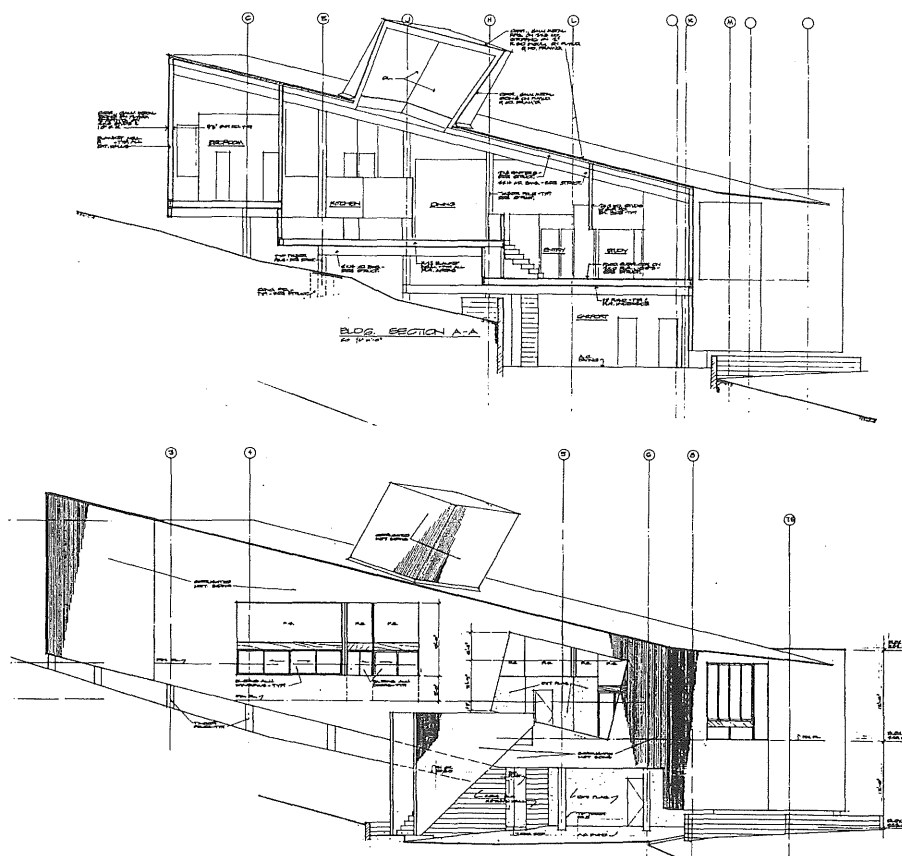
La disposición, apoyada en el escalonamiento interior, es de gran habilidad dadas las condiciones apriorísticas de la forma general: la planta se trocea según sectores paralelos, formando tres planos horizontales escalonados según la pendiente del terreno. El lenguaje es de una moderna simplificación en el tratamiento de todos los elementos y del conjunto, decisión bien lógica, pues la casa es tanto más intensa al combinar esta simplicidad con la complejidad que ya le ofrece como base obligada su oblicua e inclinada geometría.

Esta complejidad es muy acusada, pues las inclinaciones se producen desde los tres planos del espacio arquitectónico: la geometría es oblicua en planta, inclinada en sección longitudinal e, incluso, en las transversales, pues la cubierta se inclina también, ligeramente, en el sentido corto del volumen, for-

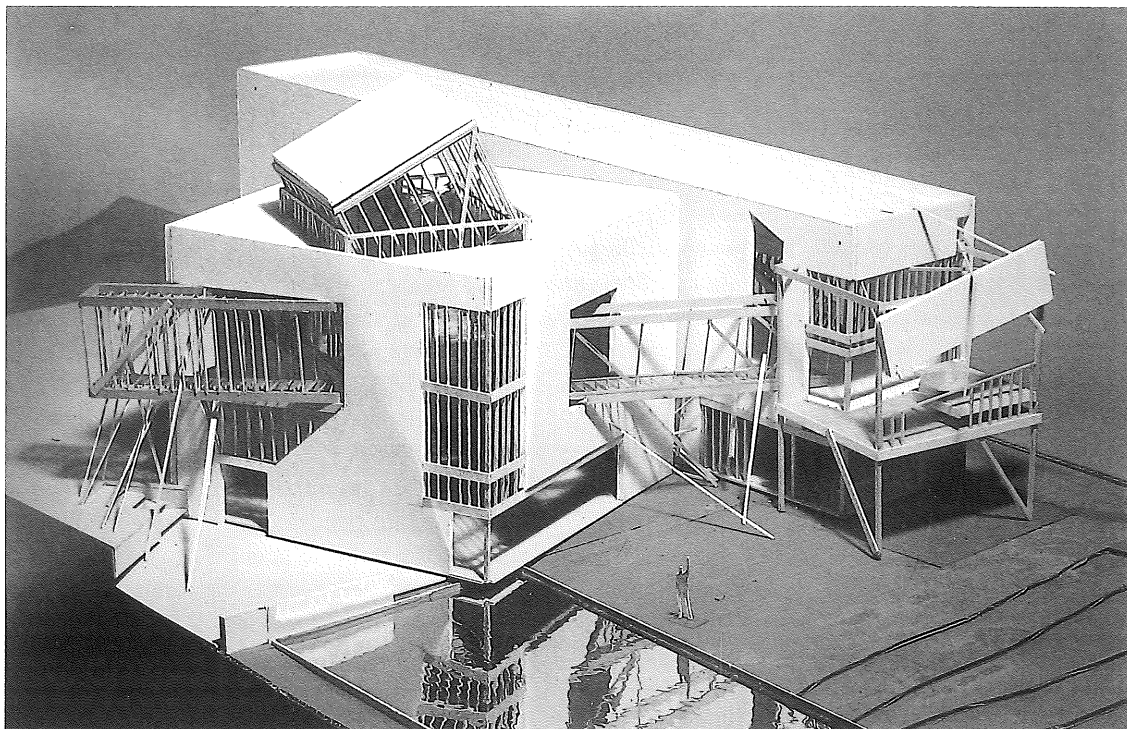
mando además una superficie alabeada. La «triple complejidad» así obtenida —más acusada, desde este punto de vista, de la que utilizaban normalmente Aalto o Scharoun— es pues lo suficientemente grande para que se haya decidido utilizar un lenguaje simple. Y así se logra además que la casa sea una casa racionalista, si bien «dislocada».

Algunos volúmenes exteriores más pequeños rompen y matizan la unidad del principal, presentándose también como dislocaciones de un corbuseriano pabellón cúbico y auxiliados por un lucernario superior, verdadero cubo en este caso, pero adosado a la cubierta y, por lo tanto, inclinado. Pero a estas matizaciones todavía hay que añadir la presencia de dos volúmenes exteriores compuestos de estructura y celosías que, a la manera de la *Gunther House*, definen los volúmenes virtuales de la terraza y el porche para vehículos, dándoles protección contra el sol y que sirven de contrapunto al espacio cerrado. Los huecos aumentan aún la complejidad al disponerse según geometrías horizontales y verticales, o bien inclinadas. Todo ello acaba provocando una gran diversidad, haciendo que la casa sea diferente desde cualquier punto de vista y cumpliendo así con creces el ideal moderno en cuanto a la necesaria multiplicidad de éstos para poder comprenderla.

Pero ya se había indicado cómo la yuxtaposición del volumen principal y de los complementarios y la distinta geometría que entre ellos se establece parece remitirnos de nuevo a lo cristalográfico y sus maclas. La idea de la casa como algo azaroso, no acabado, se acentúa, coherentemente, con la incertidumbre de su entorno. Ésta pretende aparecer como «flotando» inclinada en el inclinado terreno; desligada de él como un artefacto que pudiera moverse, deslizarse, o, incluso, descomponerse. Una especie de «no-gravedad», de suspensión de la física ordinaria, newtoniana, parece afectar la geometría, el espacio y el diseño todo.



Wagner House en Malibú, sección y alzado, de F. Gehry



Familian House en Santa Mónica (California, 1978), de F. Gehry

La *Familian House* es una casa que propone un espacio y un volumen no desligados del todo del cartesiano, si no es en algún detalle, pero que se presenta como algo no acabado, esta vez en el sentido de permanecer todavía como si continuara en construcción, sin finalizar. El interés por lo no acabado se relaciona ahora con las «excitaciones visuales» que crea el hecho de la construcción, y fue comparado por el propio Gehry con aspectos que aparecen con facilidad en la pintura, citando a Jackson Pollock, a Kooning y a Cézanne. Trató así de eliminar el hecho de la perfección y la unidad de todo detalle como una cualidad que no le interesaba.

La casa se proyectó para un terreno plano, con vistas hacia las montañas de Santa Mónica. Consta de dos volúmenes principales, un gran cubo para los usos de estancia y un paralelepípedo alargado de la misma altura para los usos privados. La pureza extrema de estos volúmenes queda por completo alterada por su fractura mediante unos huecos que responden a la libertad más acusada en su variedad de formas y en su composición. Igualmente, los elementos añadidos como volúmenes abiertos o acristalados —contrapunto general empleado en las tres casas referidas— alteran y complican —dislocan— dicha pureza formal estableciendo una radical contraposición con ella.

La citada intención de lo no acabado, de provocar la sensación de que la casa sigue construyéndose, se confió a estos elementos, a los que se ha dotado de una configuración que expresamente recuerda el caótico paisaje de una obra en construcción: elementos incompletos, caídos o torcidos, sostenidos por puntales inclinados en desordenadas posiciones. Muchos de los elementos se disponen como si fueran provisionales, tanto en su factura concreta, premeditadamente basta, como en la relación de violencia formal y parcial destrucción de los puros volúmenes geométricos que forman la configuración básica de la casa.

La arquitectura de estos tres ejemplos presenta de modo elocuente tanto la forma extremadamente particular de relacionarse con el entorno como la huida progresiva de todo contacto con cualesquiera

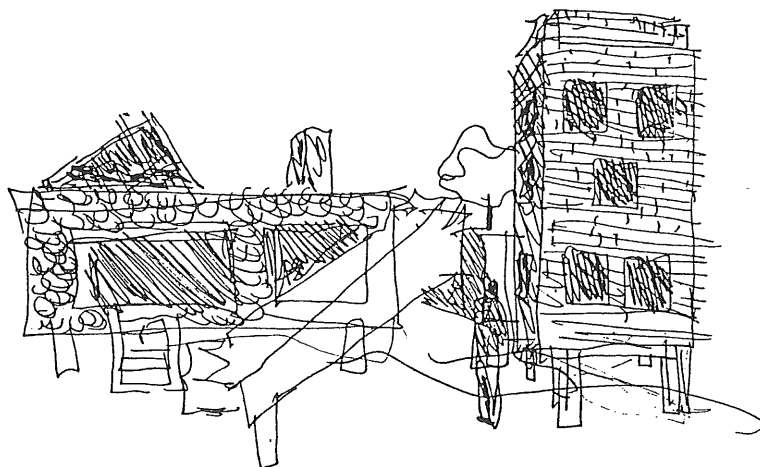
Gehry House, Santa Mónica (California, 1978), de F. Gehry



que fuesen los principios convencionales de la disciplina proyectual. Tan sólo la *Gunther House* responde, y sólo en cierto modo, al tipo de casa racionalista en una ladera, quedando en las otras dos únicamente la aceptación de la condición simplificada y esquemática del lenguaje propio de la tradición moderna, presente como un mundo que parece mostrar, congelado, el momento en que se iniciaba su destrucción.

A estas tres casas, y en relación sobre todo al hecho de poner en contraposición dos sistemas formales distintos, puede añadirse también la de la reforma de su propia vivienda (*Gehry House*, Santa Mónica, California, 1978). Una casa americana con uno de sus típicos perfiles tradicionales se amplió aumentando su basamento, y superponiéndole un complejo mundo geométrico no ortogonal, compuesto por cerramientos ciegos de insólita y contrastante textura y un conjunto de elementos transparentes, cerrados por celosías o formando geometrías cúbicas en posición no gravitatoria. La ampliación es de una forma tan caótica, no acabada y exenta de convenciones como es de pregnante, definida y convencional la casa en la que se actúa. Esta extrema posición —tan radicalizada hasta el punto en que su imagen podría entenderse como una ampliación de autoconstrucción marginal, realizada con

Benson House, Los Ángeles (1981),
de F. Gehry



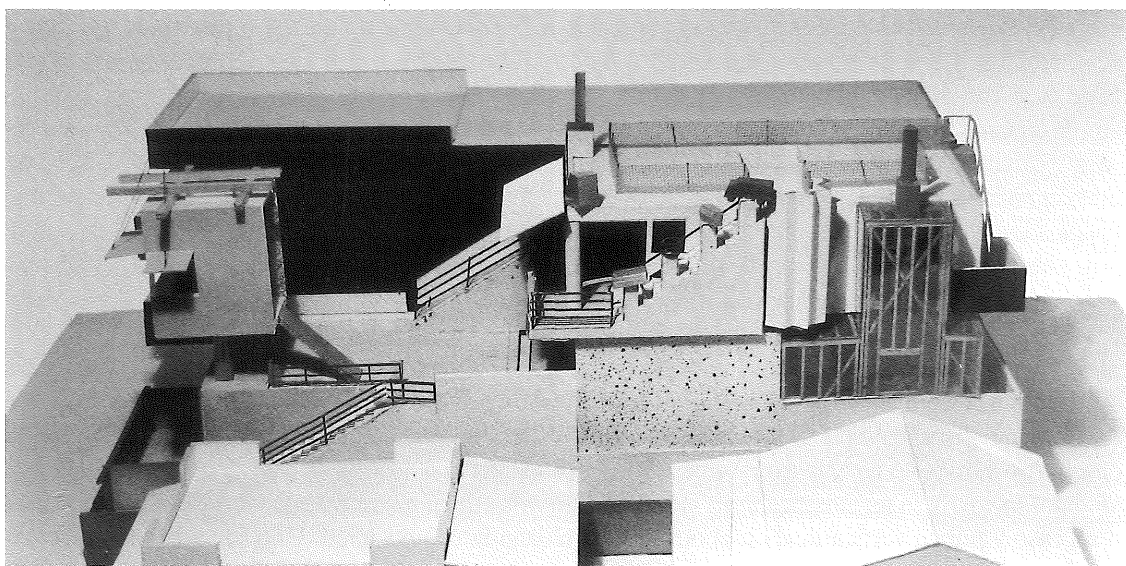
en un caso y por su verticalidad en el otro, protagonizan la composición. Uno hace de basamento, y otro de torre, pero separados, enlazándose mediante un puente y una escalera. Las formas son premeditadamente primarias y, a pesar de su esquematismo, con voluntad de significado, pues es ésta una de las producciones del autor donde se pone de relieve la intención de dar valor a las imágenes primitivas, inmediatas. La torre de los dormitorios constituye, casi, un juguete para los niños de la familia, al evocar un castillo —o un «fuerte», si se considera la casa en su totalidad— y que puede ser recorrido a través de pasarelas y escaleras, utilizando las cubiertas como plataformas de juego y de estancia. Para los adultos es también una referencia a las imágenes más primarias que el hombre gusta tener como base formal de su propia casa.

La utilización de imágenes muy concretas, figurativas, ha sido en Gehry una constante que combinar y oponer a la utilización abstracta de las formas, *venturianismo* directo que utilizó a partir de esta época. En el caso de la *Benson House*, el lenguaje sigue siendo el de la tradición moderna, pero formas, proporciones y elementos trasmutan la condición abstracta del lenguaje dándole significado, poder de representación.

Pero también ha utilizado posteriormente las referencias figurativas de modo tan directo como intencionado. Pueden recordarse, de un lado, sus experiencias e investigaciones en torno a la idea de la *forma del pez*, entendida ésta tanto como un objeto (y acompañada en este caso de la serpiente: *Fish and Snake Lamps*, 1983), como en el modo de configurar un espacio interior por completo ajeno a las convenciones arquitectónicas y a la geometría cartesiana, y realizadas para algunas de sus famosas *instalaciones* (*Folly: The Prison*, 1983): la forma del pez deviene un objeto de carpintería náutica, y, así, el espacio es la bodega de un imposible buque, de un submarino varado con la forma del animal. También pueden recordarse sus colaboraciones con el artista Oldenburg para proyectos de edificios infantiles, y en los que formas concretas como las de unos prismáticos gigantes, o las de casas de juguete, tomaron el tamaño y la condición de casas reales.

La tercera casa, la *Norton House*, es una experiencia bien diferente de las demás, y ajena a las intenciones figurativas antes explicadas. Como en las dos anteriores, no interviene en ella más que la geometría ortogonal, y, también como en ellas, se acudió a una fuerte tensión o contraste entre elementos horizontales, o basamentales, y en vertical. Una personal interpretación del lugar explica de nuevo gran parte de su aproximación: la casa, próxima a la playa, debe aprovechar esta privilegiada situación al tiempo que defenderse para obtener una suficiente privacidad.

La casa se ha resuelto proyectando un basamento, que cede en parte su cubierta como espacio libre, y sobre el que se colocan dos volúmenes, uno de ellos en forma de alto y aislado mirador, casi cari-



Norton House, Venice (California, 1983), maqueta, de F. Gehry

caturizado, y unidos al basamento mediante escaleras. La importancia de este mirador viene de que el propietario de la casa había sido «salvavidas» en su juventud, y buscaba con ella recuperar, nostálgicamente, su antigua posición sobre el mar. El edificio establece así su completo dominio sobre el lugar, articulándose mediante piezas, o cajas, que exhiben su autonomía, y en la que el mirador, bien simbólico, pues recuerda directamente las casetas de la playa de Venice, toma un papel protagonista.

Así, pues, y como tantas otras veces, el edificio fue para Gehry hijo de la inspiración en torno a sus propias condiciones: de incorporar todas aquellas ideas que, desde la interpretación del lugar, el programa o los propios deseos de los clientes, pueden ser incluidas como acumulación de intenciones que diseña la casa. La acusada personalidad de este proyectista no significa así tanto, o tan sólo, rendirse a un modo personal de hacer, cuanto atender con él aquellas circunstancias y características, de orden muy diverso, que el problema tiene. De ello procede, como ya dijimos, tanto la diversidad entre unas y otras obras como la variedad que afecta a las mismas, solicitadas por diferentes cuestiones.

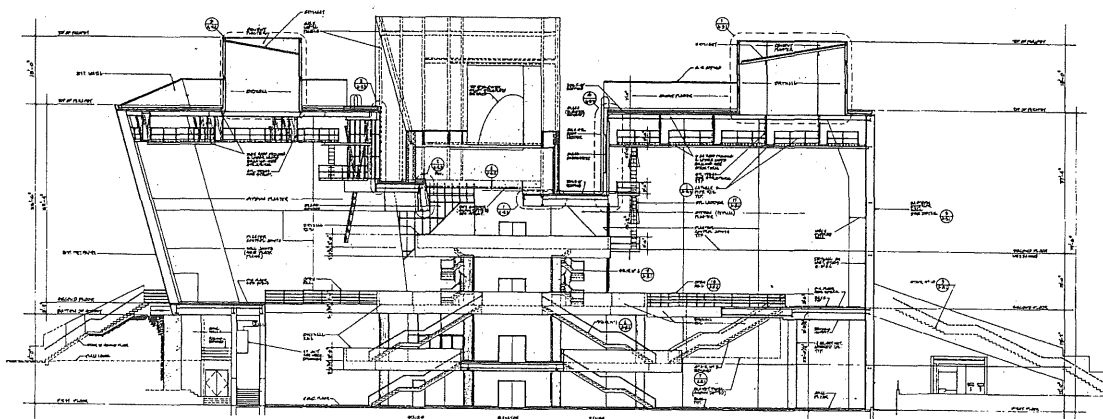
El ser un producto muy elaborado de las diversas condiciones en torno al problema unifica este otro grupo de casas. Tan sólo la *Spiller* puede considerarse unida igualmente al primer grupo por la pervivencia de algunos materiales y actitudes geométricas, aunque cualquier actitud de destrucción del racionalismo ha sido suspendida, recuperándolo para todas ellas como una base común desde la que explotar su enorme variedad, su cantidad de matices y la capacidad de alterar los contenidos. En la Benson, la condición simbólica y figurativa que a todas afecta en cierta medida se hizo evidente, conectándonos con otras realizaciones de Gehry que lo relacionan con la importancia del arte *pop* y, en general, con las ideas de Venturi.

7. 2. 3. *Hacia «otra» arquitectura moderna.*—El salto definitivo de Gehry hacia lo que podemos llamar «otra» arquitectura moderna se apoyará en los edificios de uso público y estará directamente ligado, en sus modos más recientes, con el nacimiento del importante prestigio internacional que le llevó a construir en Europa. Veamos algunos antecedentes, todavía norteamericanos.

El *Cabrillo Marine Museum* (San Pedro, California, 1979), coherentemente con su fecha de realización, es de una complejidad formal y se apoya en unos instrumentos proyectuales que lo emparentan con los tres primeros proyectos de viviendas que se han explicado.



Norton House, Venice. Detalle de la cabina-mirador, de F. Gehry



California Aerospace Museum, Los Ángeles (1984). Sección, de F. Gehry

Más significativo y reciente es el proyecto del *California Aerospace Museum* (Los Ángeles, California, 1984), en el que la diversidad de las partes que lo integran y la complejidad de su resultado es patente tanto en los volúmenes exteriores como en el espacio interior. Exteriormente, el edificio exhibe su incoherencia, su falta de unidad: dos grandes volúmenes, geoméricamente complicados, se oponen entre sí, unidos por otros menores, entre los que destaca el de una de las entradas, especie de zigurat rematado por una esfera, de modo que la forma pregnante no falte tampoco en la expresión extrema de la diversidad. Un pequeño avión sujeto por un enorme pescante transmite el uso del edificio, introduciendo un elemento figurativo que aclara matices formales del mismo: la composición de volúmenes tiene algo de elemental, de deliberadamente infantil o ingenua, tal y como en algunas otras ocasiones ya hemos observado.

A la postre, la obra es sumamente insólita; podría decirse incluso que poco arquitectónica, en el sentido de huir del empleo de los instrumentos y conceptos de la disciplina, significando una extensión del concepto de ésta. Pues, si bien es cierto que en la naturaleza de las formas como formas todavía geométricas, abstractas y de superficies simples y sin decorar se siguen los criterios establecidos por la revolución moderna, nada queda ya en esta arquitectura de principios como los de la continuidad entre exterior e interior, con sus secuelas de la transparencia o la «legibilidad», de la relación entre la forma y la estructura —entre la forma y la construcción—; nada tampoco de la unidad o de la coherencia formal. Todos estos conceptos parecen haberse convertido en el enemigo a batir.

Pero el pintoresquismo implícito en la arquitectura moderna alcanza en esta obra de Gehry extremos absolutos, acompañados por un fuerte plasticismo escultórico y una intensa continuidad espacial interior, conceptos también modernos que sobreviven. Es así esta obra todavía algo ambigua, representando un momento de transición entre la época anteriormente tratada y las de la etapa europea.

Después del Museo Aeroespacial, Frank O. Gehry proyectó, entre otras cosas, el *Museo de la Silla* para la empresa Vitra en Weil am Rhein (Alemania, 1987-1989), el *teatro Disney* para Los Ángeles (1989), el *Centro cultural norteamericano en París* (rue Pommard/Bercy, 1989-1994) y el *Museo de la Fundación Guggenheim en Bilbao* (1991, en construcción). También realizó, hacia 1990, la *calle comercial de Euro Disney*, en París.

En términos generales puede decirse que un cambio total se ha producido en su obra, que ha perdido todo resto de moderación, planteando ambiciones formales de gran intensidad y que nos ofrecen ambiguos y diversos valores.

El *museo de Vitra* parece haber sido para el proyectista el inicio de un camino enormemente exacerbado en la configuración del volumen y del espacio interior, si bien su pequeño tamaño y su condición de contenedor de la espléndida colección de sillas modernas de Vitra, vuelven razonable y atrac-



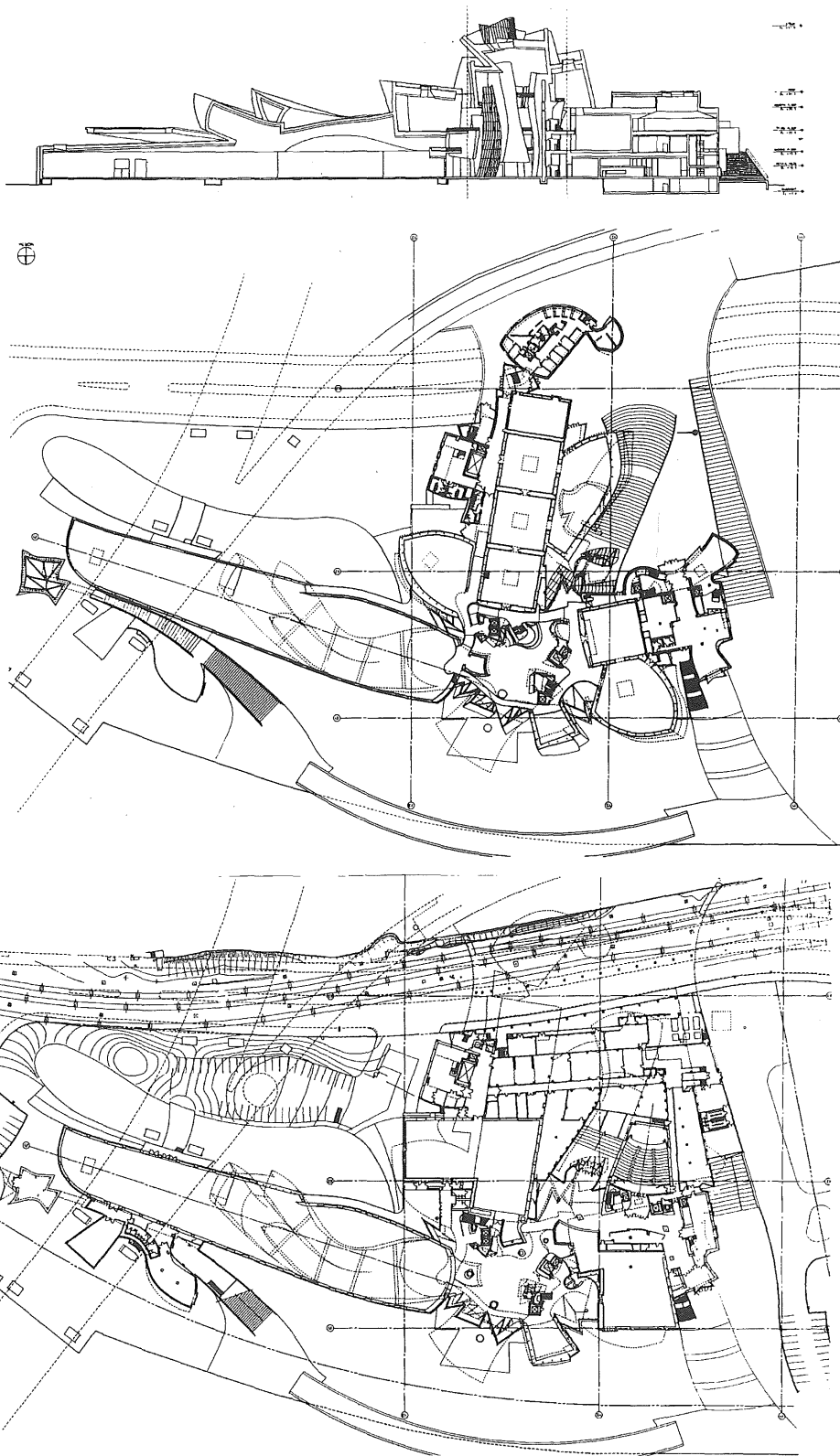
California Aerospace Museum, de F. Gehry

tivo su plástico volumen como espectáculo formal que ha de presidir las más sencillas y vecinas naves (proyectadas por él mismo, por Grimshaw y por Siza, entre otros). La llegada a Europa parece conducirlo al expresionismo, o, más concretamente, a la emulación y superación de la obra de Scharoun, con cuyas realizaciones más exageradas parece competir.

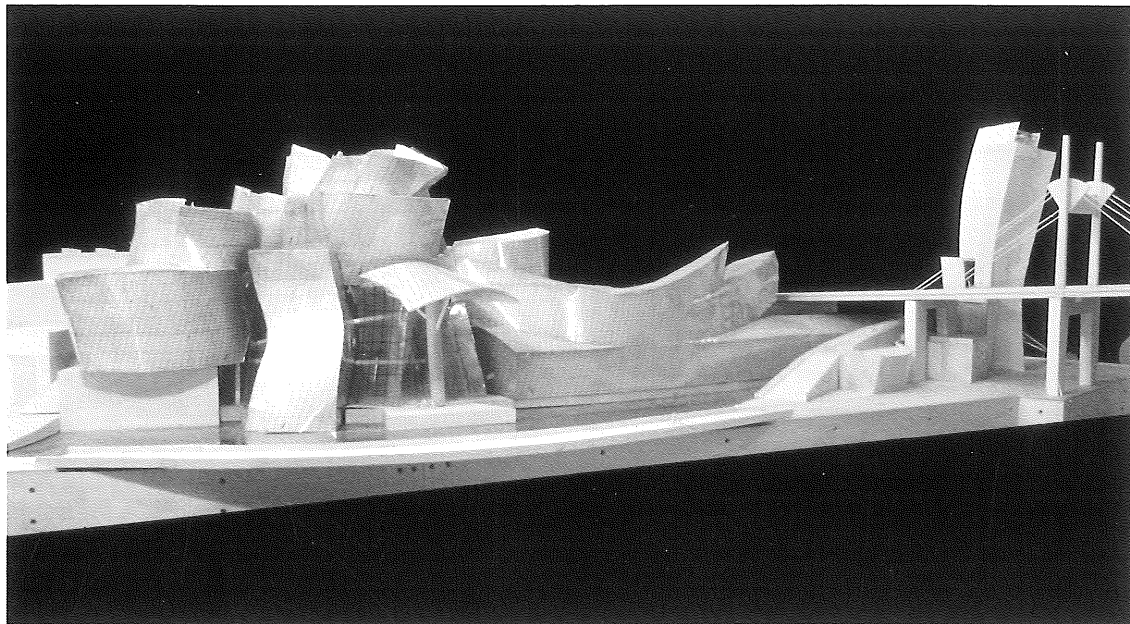
A la postre, su camino se ha revelado en gran parte como una aproximación plasticista, de escultura habitable, superando cualquiera de las grandes exacerbaciones orgánicas del pasado con el edificio que muy pronto estará construido en España (probablemente acabado cuando estas páginas puedan leerse), el *Museo Guggenheim de Bilbao*, su producto formalmente más complejo.

Eero Saarinen tuvo la habilidad de conciliar la escultura y la ingeniería en sus obras orgánicas más extremas con ayuda del hormigón armado. Jorn Utzon debió asumir en Sidney las contradicciones de una propuesta formal que por su utópica condición y por su gran escala ya no estaba en condiciones de proporcionarle tal conciliación, si bien el auxilio de la firma de ingeniería británica de Ove Arup logró todavía, y a costa de sacrificios, una difícil congruencia entre construcción y forma.

Gehry ha dado en Bilbao un paso más, altamente arriesgado, pero lo ha dado con enorme soltura. Pues más allá de Sidney estaba la ruptura completa y absoluta con los principios racionales de la tradición moderna: para que la forma compleja y escultórica sea posible en los términos en que Gehry ha querido realizarla, toda relación entre construcción y forma según aquella tradición ha de ser suspendida, eliminada, convertida en casual. El edificio cumple sus ambiciones formales tomando la cons-



Museo Fundación Guggenheim, Bilbao (1991 y sigs.), sección, planta principal y planta baja, de F. Gehry



Museo Fundación Guggenheim, Bilbao, de F. Gehry

trucción como un puro instrumento, operando como un tramoyista y utilizando con extrema habilidad la libertad formal que la combinación de los materiales modernos —hormigón y acero— le ofrecen.

Las plantas del edificio de Bilbao son más asombrosas aún, si ello cabe, que su imagen. Es ésta de tradición orgánica en su condición biologista al entender el edificio como una unión extremadamente compleja y variada de formas particulares, como si tuvieran funciones tan precisas que las generaran, y, así, como si realmente se tratara de un curiosísimo animal, de un organismo vivo cuya condición inferior no llega a alcanzar la más intensa armonía y sintética forma de los vertebrados.

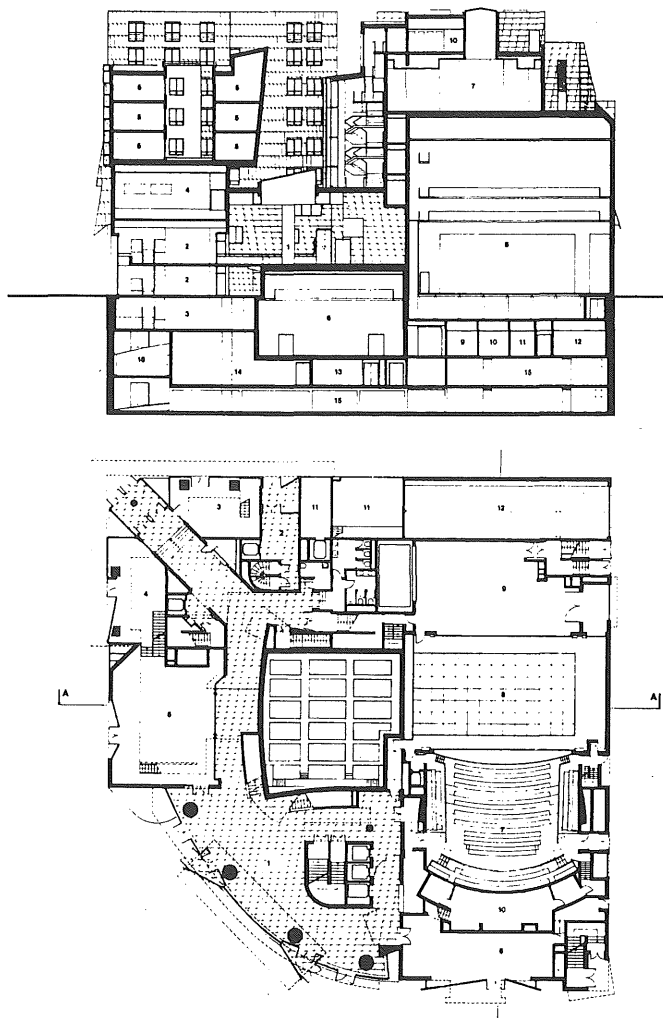
Pero todo ello, que sirve para ordenar el programa del edificio, no significa, como en los verdaderos orgánicos, la obtención de conceptos con los que proyectar, sino la base de inspiración que permite realizar un ejercicio puramente plástico, complejo sobre todo en su absoluta condición escultórica y espacial. Su complejidad es extrema, las formas más variadas —el espacio cúbico, curvaturas no circulares diversas, superficies oblicuas, mixtas, amorfas...— se yuxtaponen, intersectan e integran. Se trata de una de las formas materialmente más complejas que en arquitectura puedan darse, sin que ello tenga necesariamente que reconocerse como un valor.

De entre las características más interesantes en cuanto al dominio de la complejidad destaca el recurso de aislar gran parte de la planta baja al modo de un basamento, de tal forma que la de arriba es completamente independiente de ella en dicho sector. La planta baja tiene un fuerte acento a la manera de Scharoun, y se presenta con una habilidad y soltura semejantes; el citado recurso de independencia entre los dos niveles procede en buena medida de la obra del arquitecto alemán.

El juicio que se puede establecer sobre esta obra es bastante ambiguo. Quede aquí, en todo caso, como el extremo que representa. En él la modernidad es otra.

La condición escultórica y libre del Museo de Bilbao fue producto, entre otras cosas, de su naturaleza de edificio exento. El *Centro cultural norteamericano* de París debe a su lugar urbano el modo en que un diversificado y completo programa se ha encerrado en una forma compacta. Dotado de un pequeño teatro y de muchos y variados espacios, compatibiliza orden y desorden y hace hábil exhibición de sus encuentros y desencuentros.

*Centro cultural norteamericano en París
(1989-1994), sección y planta de acceso,
de F. Gehry*



El edificio utiliza el citado programa para proponer una fachada muy urbana y compuesta hacia la calle principal, sin que en dicho frente se haya perdido la ocasión de exhibir también la variedad, y presentándose en la esquina —uno de sus puntos principales— igualmente considerado con su papel a jugar en la forma urbana, prácticamente convencional. Pero hacia la esquina contigua, lugar principal de la entrada, y hacia la fachada de atrás, abiertas a un espacio libre, el volumen presenta la consideración escultórica que se ha hecho habitual para Gehry en estos años, como si mostrara allí, libre de las ataduras de la «urbanidad», la inevitable complejidad de su ser.

Se trata en realidad de un recurso aaltiano —orden y geometría de lo sistemático al servicio de la calle; expresión compleja del espacio singular hacia el terreno libre—, pero convertido aquí en un pretexto formal, pues el espacio singular del teatro es en este caso lo más geométrico.

La disposición del edificio es hábil e inteligente, y el comportamiento urbano descrito, llevando el mecanismo aaltiano de variedad a un edificio compacto y de un volumen de bastante altura, es una interesante interpretación personal de la edificación parisina.

Los otros dos trabajos fueron para la empresa Disney, dentro de la política de ésta para incorporar a sus realizaciones arquitectos estadounidenses de gran prestigio y que pudieran servir para una voluntad escenográfica exenta por completo de perfiles críticos.

Centro cultural norteamericano en París; el edificio en la esquina entre el bulvar y la plaza, de F. Gehry



Centro cultural norteamericano en París; vista hacia la plaza, de F. Gehry



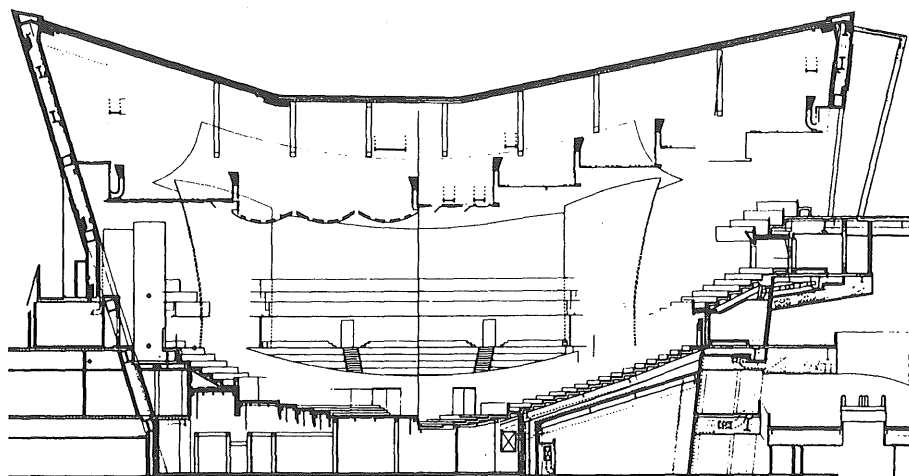
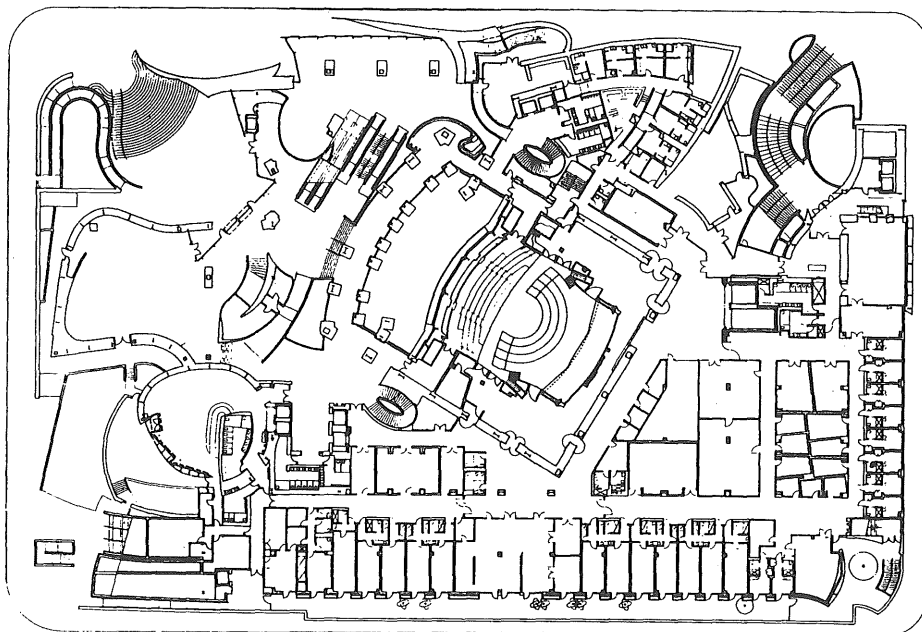
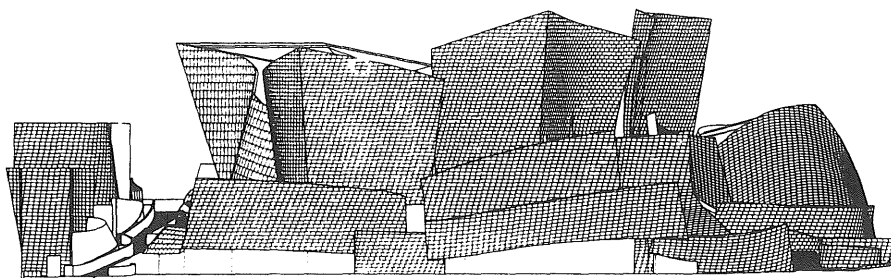


Detalle de la calle comercial de Euro Disney, París, de F. Gehry

En Euro Disney de París trabajó Michael Graves en la realización de un hotel *post*, que pretende evocar la arquitectura neoyorquina y que satisface la superficialidad y edulcoración formal de la empresa, como ya se había indicado en su momento. Robert Stern, el arquitecto venturiano más dispuesto a servir con soltura cualquier cuestión escénica, realizó otro que reproduce un pueblo similar a los de los filmes del oeste americano. Ambos dieron la medida de la banalidad tan absoluta que podía alcanzarse con una imitación de la historia que debía reconocer su origen, sin embargo, en los profundos y críticos discursos de Venturi y de Rossi. Y que resulta, a la postre, la crítica más dura, e injusta, que puede hacerse a tales influencias.

Gehry, encargado de la calle comercial, no realizó ninguna arquitectura «temática» —de imitación— tomando el asunto en términos relativamente semejantes a los de algunas de sus «instalaciones» y desarrollando así una versión personal, pero en definitiva venturiana. Aunque su obra es igualmente superficial, resulta estimable en relación con la de los anteriormente citados y al ser capaz de realizar una arquitectura ferial sin acudir a otras referencias que no sean las de su propio trabajo. No obstante la calidad y atractivo del trabajo de Gehry, es verdaderamente poco estimulante encontrar reunidas allí las opuestas tendencias posmodernas y neomodernas y verlas unidas en consideraciones tan limitadas, pues si unas y otras son distinguibles para el profesional o el público culto en cuestiones de arquitectura, todas ellas quedan unificadas por la visión acrítica —y en este caso más lúcida— del profano.

El *teatro Disney* para Los Ángeles es un proyecto con intenciones formales relativamente semejantes a los del Museo de Bilbao, aunque con una disposición más compacta que proviene de su situa-



Teatro Disney, Los Angeles (1989), alzado, planta principal y sección longitudinal de la sala, de F. Gehry

ción en una manzana. La dialéctica entre orden y desorden que refleja su planimetría vuelve a recordar la habilidad y algunos aspectos de la forma de hacer de Hans Scharoun, salvadas desde luego tantas diferencias, entre las que se cuenta la del abandono del control de la complejidad formal para pretender que ésta sea lo más absoluta posible en términos plásticos. Esto es: si en Bilbao Gehry superó la posición de Utzon, en el proyecto del *teatro Disney* para Los Ángeles rebasó la de Scharoun, y en ambos casos olvidó voluntariamente el hecho de una arquitectura pública que aspira a entenderse como una institución social para servir una deliberada condición superficial —frívola, lúdica, ligera— de la forma. El teatro —al menos el de Disney— ya no es para Gehry un símbolo sublimado de la sociedad civil, sino tan sólo una ocasión ferial más, desenfadada y hábil. Aunque tal vez sea precisamente ésta su lucidez, interpretando con seguridad la condición banal de la cultura contemporánea.

7. 2. 4. *Gehry como síntesis y expresión de la modernidad en el fin del siglo.*—Frank O. Gehry se movió así, a lo largo de su carrera y hasta ahora, en una profunda ambigüedad frente a la tradición moderna, pues la asumió enteramente como condición figurativa, insertándose en ella, al tiempo que, fiel a la libertad formal por aquélla proclamada y al consecuente espíritu tardorromántico y personalista que una tal libertad significa, se vio obligado a superarla, forzando así sus límites y logrando en cierta medida trascenderlos.

Educado en la tradición racionalista, la practicó con una estimable fortuna tanto en la etapa más convencional de la primera parte de su carrera como en la más intensa e intermedia, en la que le dio perfiles muy atractivos y propios. Investigó la dislocación y la destrucción del espacio cúbico sirviendo de base e inspiración a los arquitectos interesados en lo que se llamó el deconstructivismo. Incorporó contenidos figurativos y simbólicos a determinadas arquitecturas siguiendo la ideología de Venturi, que también llevó adelante en relación con las lecturas de las ciudades comerciales norteamericanas.

Más ajeno a la tradición orgánica, se acercó a ella, sin embargo, en su última etapa, trabajando en los aspectos de la discontinuidad de la naturaleza de la arquitectura en un mismo edificio —Aalto—, de la complejidad e incoherencia de la disposición —Scharoun— y la extrema plasticidad servida por la construcción moderna —Utzon.

Asumió así una notable cantidad de las distintas interpretaciones de la modernidad; es decir, la reconoció como una tradición sin dejar de entenderla como una cuestión de progreso. Fue en ocasiones de gran profundidad y sutileza; en otras, de extremada soltura y voluntaria superficialidad, términos que se vieron también frecuentemente mezclados.

Síntesis así de la posición avanzada de la arquitectura norteamericana, Gehry puede representar con elocuencia la difícil posición de la disciplina arquitectónica en este convulso final del siglo, que sigue siendo moderna y es, a la vez, otra, diversa. El siglo empieza y acaba por la revolución moderna, como si en el largo y denso intervalo nada se hubiera opuesto a la que, a través de la obra de Gehry, pudiera suponerse como férrea continuidad, lo que significaría reconocer, en realidad, una profunda crisis de la disciplina. Nada parece haber ocurrido, a pesar de todo: ante las incertidumbres del siglo XXI nadie pide, proclama ni siente la aparición de una nueva arquitectura. Moneo, Siza, Gehry, máximos talentos a juicio de quien esto escribe del final del siglo XX, proclaman la continuidad, de una o de otra manera.

Pero dejemos esta reflexión para concluir la en las páginas finales de este texto.